پژوهشنامه خراسان بزرگ

شماره ۴۰ پاییز ۱۳۹۹
No.40 Fall 2020
۵۷-۷۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۲۵

نگاهی انتقادی به مسالهٔ تأثیر هنر ساسانی بر سفال نخودی منقوش نیشابور (با تکیه‌بر صحنه‌های شکار در بشقاب‌های نقره ساسانی)*

➢ **حجت اله عسکری الموتی:** دانشجوی دکتری رشته تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (hojjat_askary@yahoo.com)

➢ **حبیب اله صادقی******:** استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

➢ **خشایار قاضی‌زاده:** استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (khashayarghazizadeh@yahoo.com)

➢ **سید رضا حسینی:** استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (reza_hoseini4@yahoo.com)

چکیده

هنر اسلامی و به‌خصوص سفال نیشابور همواره با هنر ساسانی به‌عنوان یک منبع اثرگذار مقایسه می‌شود. این پژوهش تلاش می‌کند با تحلیل انتقادی مطالعات موجود در حیطه سفال منقوش نخودی نیشابور، طبقه‌بندی کاملی از رویکرد محققان در تطبیق با هنر ساسانی ارائه دهد. سپس مجموعه عوامل اثرگذار و محتمل در دو حیطه شکل و محتوا، با تمرکز بر موضوع شکار بشقاب‌های نقرهٔ ساسانی در نسبت با سفال نخودی منقوش نیشابور سنجیده می‌شود. بازنگری دلایل و جزییات تطبیق هنر ساسانی و سفال نیشابور پرسش اصلی این پژوهش می‌باشد و نیز به بررسی مسیر یا راه‌های جایگزینی که نیشابور را تحت‌تأثیر خود قرار داده‌اند، پرداخته می‌شود. در روش تحقیق، تلاش شده است با اخذ رویکرد تطبیقی و تاریخی، به پرسش‌ها پاسخ داده شود. نتایج مقاله مستدل بر اصل عدم رعایت وجوه نمادین هنر ساسانی ازجمله «جهت»، «شکار» و «حیوان محتضر»، وامدار بودن نقاش سفال نیشابور را از سنت‌های هنری ساسانی همچون اثرپذیری شکلی مستقیم و همچنین محتوا با تردید روبرو می‌کند. از سوی دیگر میانجی‌گری هنر سغدی در انتقال تجارب هنری پیش از اسلام، فارغ از موضوعات دینی و حماسی ایشان در پنجیکنت، محتمل‌ترین مسیر جایگزین تلقی می‌شود.

واژگان کلیدی: بشقاب نقره‌ی ساسانی، موضوع شکار، سفال نیشابور، هنر سغدی

Abstract

Nishapur pottery has always been compared with Sasanian art. This article attempts to offer a comprehensive classification of the scholars' approach in adapting the Sassanid art through a critical analysis of previous studies in realm of Nishapur pottery. Then a set of influential and potential factors in both the form and content domain focusing on the hunting scene of the Sasanid silver plates in relation with Nishapur animated buff wares is examined. The main question concerns the incentive and the details of the adaptation of Sasanian art with Nishapur pottery. It also seeks to find out which other alternative ways or procedures have influenced Nishapur. The results of the present paper rejects the Nishapur pottery's indebtedness to ancient Sasanian symbols and symbolic manners in content and topic. It is also an unlikely that the silver plates could help to capture Sasanian art experiences in Nishapur in the fourth century AH and it is far from historical objects. On the other hand, Sogdian painting and their art contents which are obviously separated from Sasanian royal aspects and concepts, are the most capable way of transmitting Iranian visual art traditions to Nishapur.

Keywords: Sasanian silver plate, hunting scene, Nishapur animated buff ware, Sogdian art

---

*این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول است در دانشکده هنر دانشگاه شاهد تهران با عنوان: «عقاید آخرالزمانی در سفال منقوش نیشابور»

**نویسنده مسئول مکاتبات: (۰۹۱۲۷۱۷۱۹۴۸) (hsadeghi@shahed.ac.ir)

مقدمه

از زمان انتشار نخستین و تنها کتاب جامع درباره سفال نیشابور توسط موزه‌ی هنر متروپلیتن تا آخرین مقالاتی که در این حوزه به چاپ رسیده است، بازگشت به هنر ساسانی و جستجوی الگوهای بصری و نقوش از هنر پیش از اسلام، یکی از اصلی‌ترین محورهای موردعلاقه محققان است. سفال منقوش نیشابور که به سفال نخودی نیز معروف می‌باشد، شامل گستره متنوعی از آثار سفال منسوب به سده سوم یا چهارم هجری است که دو سبک کلی و اصلی- نقاشی پیکره-ای، جانوری و گیاهی، ظروف منقوش به انواع خط کوفی- را در نقش‌پردازی دنبال می‌کند. قلمرو مطالعاتی این پژوهش متمرکز به نوع پیکره‌ای و جانوری و تطبیق این آثار با هنر ساسانی در کلیات و بشقاب‌های نقرهٔ ساسانی با موضوع شکار در جزییات است. شماری دلایل منطقی و تاریخی برای تبیین گرایش تحقیق و تطبیق به سمت هنر ساسانی وجود دارد که برخی در حیطه شکل و فرم قرار گرفته و بعضی دیگر محتوا را هدف قرار داده‌اند. این مقاله می‌کوشد با تجمیع و طبقه‌بندی گرایش‌های مختلف، هریک از وجوه ادعایی در تطبیق سفال نیشابور و هنر ساسانی را تحلیل و با نگاهی انتقادی بازخوانی کند. پرسش محوری این است که هر یک از تطبیق‌های صورت گرفته، مبتنی بر چه دلایل و مستنداتی هستند و اشتراک و تمایزشان چیست؟ این سؤال نیز قابل‌تأمل است که در فقدان هرگونه الگوی مستقیم از هنر ساسانی، میانجی احتمالی و جایگزین در انتقال تجارب هنری باستانی ایران به سفال منقوش نیشابور چه می‌باشد؟

پیشینه پژوهش

توصیفات چارلز ویلکینسون[1] در کتاب *نیشابور، سفال صدر اسلام*[2] که گزارش حفاری‌های موزه‌ی هنر متروپلیتن در تپه-های باستانی نیشابور است، علاوه‌بر نگاه تطبیقی با آثار معاصری همچون سفال افراسیاب و نیز نقش‌مایه‌های ساسانی، تمایلی ناخودآگاه به‌نقد بینامتنی وجود دارد. با این توضیح که محقق علاوه بر تطبیق نقش‌مایه‌ها، به ریشه‌های فرهنگی و هنری نیشابور در پیش‌متن‌ها و خاستگاه‌های پیش از اسلام اشاره داشته است. پیش از ویلکینسون، آرتور لین[3] در کتابی با عنوان *سفال اسلامی در سده‌های اولیه*[4] مناطق مختلف سفالگری صدر اسلام را معرفی و آثارشان را با یکدیگر مقایسه کرده است. او در فرضیه‌ی جالب‌توجهی، تمایل به اجرای تکنیک نقش کنده[5] را در آثار سفال اسلامی متأثر از حکاکی و قلمزنی فلزات و به‌خصوص بشقاب‌های نقره ساسانی دانسته که عمدتاً از مناطق جنوبی روسیه، جنوب تهران و اطراف کرمان کاوش شده‌اند. همچنین برخی از تکنیک‌ها ازجمله لعاب پاشیده را، تحت تأثیر ظروف چینی مکتب تانگ[6] در نظر گرفته است. از طرفی گیتی آذرپی با تأیید نظر ویلکینسون، در مقاله *سفالینه‌های سامانی و آنالیز فعال‌سازی نوترونی*[7]، سفال منقوش نخودی را متأثر از سنت‌های هنری پیش از اسلام می‌داند که در تمامی آثار منقوش، نشانه‌هایی از آن شیوه‌های بیانی محفوظ مانده است. همچنین ام. راجرز[8] درباره سفال منقوش در مقاله‌ی *سفالگری* از کتاب *هنرهای ایران* بیان می‌کند که این نقش‌ها اشتقاق دور افتاده‌ای از هنر ساسانی بودند که به تبعیت از بشقاب‌های نقره‌ای ساسانی، بر روی سفال به شکلی خام-دستانه منتقل شده‌اند و همچنین حاوی مضامین و صورت-های فلکی بوده‌اند. محقق دیگری که در تحلیل سفال نیشابور به مطالعات نجومی اهمیت داده زیک نیسن[9] است. او در مقاله *زیرلعابی‌های ایران و ترکستان*[10] با تمرکز بر آثار تألیفی ابومعشر بلخی- که از منجمان اثرگذار و مشهور سده‌های نخست اسلامی بود- و نیز احتمال الهام‌گیری از شکل ستارگان، نقوش سفال نیشابور را بازخوانی کرده بود و به عنوان نمونه نقش بزغاله را مطابق با صورت فلکی برج جدی تشخیص داد. کامبخش‌فرد در *سفال و سفالگری در*

1. Ch.Wilkinson
2. Nishapur (pottery of the early Islamic period)
3. Arthur Lane
4. Nishapur: Early Islamic Pottery
5 . Sgraffito
6. Tang
7. *Samanid Ceramics and Neutron Activation Analysis*
8. M. Rogers
9. Zick-Nissen
10. Iran und Turkestan Unterglasurdekor

ایران، درباره محصولات بدیع در منطقه خراسان «نهضت‌های ایرانی» را که در برابر زمامداری بنی‌امیه و پس از آن بنی‌عباس شکل گرفته بودند را بی‌ارتباط با ظهور سفال منقوش نیشابور نمی‌داند. روش کار همپارتیان که احتمالاً پایان‌نامه او تفصیلی‌ترین اثر پس از کتاب ویلکینسون درباره سفال نیشابور است، کمی متفاوت از دیگران بود. او در مقاله *نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور*، برای تفسیر دقیق‌تر نقش‌مایه‌ها، مجموعه‌ی آثار منقوش نیشابور را در سه دسته‌ی اصلی نقوش انسانی، جانوری و گیاهی طبقه‌بندی کرد و سپس به تطبیق هر نقش‌مایه با نقوش مشابه در فرهنگ پیش از اسلام ایران پرداخت. ویژگی دیگر کار همپارتیان که منحصر به خود او مانده این است که فراتر از نظریه تأثیرات هنر و فرهنگ ساسانی، معتقد است چون هنر ساسانی اسطوره‌ای نبود، نقش در سفال نیشابور، خصلت اسطوره‌ای بودن را از هنر و آیین‌های پیشا ساسانی گرفت. آیین‌هایی مانند زروانی، مهری و مانوی که مستقلاً در دوره ساسانیان مجال خودنمایی نیافتند و در نقوش سفال نیشابور منعکس شدند.

محمد خزایی در مقاله‌ی *نقش تزیینات هنر ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی* فارغ از تمامی این مشابه پنداری‌های مضمون در هنر اسلامی و هنر ساسانی، اوج‌گیری فرم‌های ساسانی را با استمرار محتوا و مضامین اسطوره‌های کهن، هویت ایرانی و در سایه جهان‌بینی اسلامی دانسته است. رابرت هیلنبراند[1] در مقاله مبسوطی با عنوان *محتوی در مقابل متن در سفال منقوش سامانی*[2]، سفال منقوش سامانی را انعکاس گوشه‌ای از رنسانس ایرانی می‌داند که علاوه‌بر در ادبیات، در تاریخ‌نویسی و نهضت ترجمه، می‌توان شاهد مثال‌های فراوانی برای اثبات این تحول ذکر نمود. واژه نوزایی در مقاله‌ی مرتضی عطایی با عنوان *سفال منقوش گلابه‌ای* هم تکرار شده و نویسنده تمایل دارد برجستگی سفال نیشابور را نسبت به آثار پیش از خود، به‌نوعی تبلور همین فرهنگ پدید آمده از جنبش‌های استقلال‌طلبانه سلسله‌هایی مانند طاهریان معرفی کند. شاید به‌کارگیری واژه‌هایی مانند نوزایی در مورد سفال نیشابور، برآمده از موج فزاینده و همزمان اوج‌های هنری و ادبیاتی ایران در سده چهارم باشد. در این میان محققانی مانند ریچارد بولیت[3] هم هستند که سفال منقوش گلابه‌ای نیشابور را محصول یک دوران خاص می‌دانند. بولیت در کتاب *سبک سفالگری و وضعیت اجتماعی در خراسان قرون میانه*[4] معتقد است، تولید ظروف نخودی و منقوش نیشابور، یك مرحله بعد از ظروف کتیبه‌ای محبوب و رایج شده‌اند. در سوی دیگر واتسون[5] درباره تاریخ‌گذاری آثار نیشابور برخلاف ویلکینسون که قدمت آن‌ها را در سده‌های سوم و چهارم هجری تخمین زده بود، در کتاب *سفال سرزمین‌های اسلامی*[6] بیان می‌کند که سفال منقوش گلابه‌ای در قرون ششم و هفتم هجری در جغرافیای شرق ایران توسعه پیدا کرده است. البته این نظر با توجه به تجارب آزمایشگاهی صورت گرفته در مورد رنگ لعاب و تکنیک‌های سفالگری نیشابور، مردود است.

سحر چنگیز در دو مقاله یکی با عناوین *ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور*، و دیگری با عنوان *تحلیل نمادهای عددی، هندسی و جانوری*، دو رویکرد کاملاً متفاوت را درباره سفال نیشابور تجربه کرده است. در مقاله نخست به ارزیابی نمادین نقش‌ها در دو گونهٔ پرندگان و غیر پرندگان پرداخته است و در پایان معتقد است که نقوش جاندار، تداوم سنت‌های هنری ساسانی در دوره اسلامی هستند. از طرفی تأکید بر انواع پرندگان و پرتکرار بودن این نقوش را ناشی از نمادین بودن آن‌ها در دوران پیش و پس از اسلام می‌داند. در مقاله دیگر اما از کلیشهٔ تطبیق هنر ساسانی با سفال نیشابور رها شده و جایگاه نمادین و رمزی اعداد را در میان فرقه‌هایی همچون اسماعیلیه و اخوان‌الصفا محور قرار می‌دهد و یک نظام پنهان -به‌ویژه تقدس عدد سه- را در ساختار ترکیب‌بندی نقاشی روی سفال جستجو می‌کند. از نگاه او تأکید بر عدد سه و ساختار مثلثی نقوش در این آثار، یک مبنای مفهومی و عرفانی داشت که نقاش از طریق انتخاب این

1. Robert Hillenbrand
2. Content versus context in Samanid epigraphic pottery
3. Richard Bulliet
4. Pottery Style and Social Status in Medieval Khurasan
5. Oliver Watson
6. Ceramics from Islamic Lands

هندسهٔ پنهان، می‌توانست برای «حرکت از محسوسات به معقولات» و «اتصال به‌سوی حق‌تعالی» از آن بهره بگیرد. سعید اخوانی و فتانه محمودی در مقاله‌ی *بررسی تأثیر آموزه‌های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی* که ظاهرا هدف اصلی آن اعتبارسنجی مبحث بینامتنیت در خوانش اثر هنری است، سفال نیشابور را به‌عنوان نمونه موردی انتخاب کردند. این مقاله نیز درنهایت به همان نتایج موجود از پژوهشگران پیشین بازمی‌گردد و سه عاملِ اسطوره، سلطنت و مذهب را کلیدی‌ترین «کلان روایت» در بازخوانی سفال نیشابور معرفی می‌کند.

در مقاله‌ای با عنوان *اعیاد و جشن‌ها در نیشابور*[1] نوشتهٔ اویا پانچاراوغلو[2] یکپارچگی و تسامح مذهبی میان زرتشتیان، مسیحیان، یهودیان و مسلمانان، زمینه‌ی اصلی و مضمون نقوش عنوان می‌شود. او معتقد است در این تصاویر فیگوراتیو، پیوسته شاهد جشن و پایکوبی هستیم. همچنین در مقاله‌ی مفصلی که اخیراً با عنوان *تزیین پیکره‌ای در هنر اسلامی ادوار میانه*[3] نوشته است، با تکرار بحث عیدانه ها و جشن‌های باستانی، پیوستگی نقوش سفال را با گونه‌های ادبی شعر و داستان در ظروف نیشابور مطرح می‌کند. آزادبخت و طاووسی، در مقاله‌ای که عنوان آن نتیجه تحقیق را هم منعکس می‌کند: *استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دوره ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دوره سامانی نیشابور* را بدیهی‌ترین وجه تطبیقی میان این دو دوره هنری تلقی می‌کنند. البته از نگاه ایشان تفاوت‌هایی نیز در این تطبیق مشاهده می‌شود که بر اساس آن می‌توان هنر اسلامی را واجد ویژگی‌های مستقل و غیرتقلید محض دانست. نجمه نوری نیز دو مقاله با عناوین: *مستندنگاری ظروف گلابه‌ای منقوش رنگارنگ روی زمینه سفید*؛ و *مطالعه‌ی موردی: یک نمونه از ظرف منقوش گلابه‌ای...*[4] و یک کتاب با عنوان *سفال گلابه‌ای منقوش رنگارنگ*، با روش‌شناسی تقریبا یکسان منتشر کرده است. او عموماً پس از توصیفات دقیق نقش و اندازه‌گیری آثار منسوب به نیشابور که درمجموعه بنیاد مستضعفان نگهداری می‌شوند، تلاش می‌کند با مطالعه تطبیقی، کیفیت نقوش آثار نیشابور در موزه‌های دیگر را با بنیاد، مقایسه و تاریخ‌گذاری نماید. او هیچ‌گاه وارد تطبیق فرمی و محتوایی هنر ساسانی و سفال نیشابور نمی‌شود و تنها مشابهت‌هایی در تکنیک «گلابه» بیان می‌کند. بااین‌وجود در یکی از مقالات به نقل از منابعش، تأیید می‌کند که سفال سامانی که آثار نیشابور مشهورترین آن است، تمایل فزاینده‌ای از جهت نقش و طرح به سنن ساسانی داشته است. شاید تنها اثر پژوهشی که به منابعی غیر از هنر ساسانی اهمیت داده، پایان‌نامه مهدی شبیری‌دوزینی با عنوان *بررسی ویژگی‌های تصویرگری در سفالینه‌های سامانی نیشابور* است. او در این تحقیق به منابعی همچون، هنر سغدی، مانوی، مسیحی و پارتی در کنار منابع ساسانی پرداخته است و تمامی مسیرهای ممکن در تأثیرپذیری سفال نیشابور از هنر پیشا اسلامی را به یک‌میزان مورد تأکید قرار می‌دهد. البته هنگامی که سراغ هنر مانوی، پارتی و مسیحی می‌رود، ناگزیر از پذیرش دخالت اسطوره‌های باستانی شده و ازاین‌جهت، مشابهت‌هایی در روش کار با همپارتیان پیدا می‌کند. اخیرا شیلا سماوکی در رساله دکتری با عنوان *آیکونوگرافی سفالینه‌های رنگارنگ نیشابور از قرون نهم و دهم میلادی*[5]، رویکرد شمایل‌شناسانه را محور قرار داده است. چکیده‌ای که وی منتشر کرده، نشان می‌دهد متن رساله را در سه بخش اصلی نظم داده است. در بخش نخست، تاریخچه و وجوه مختلف جغرافیایی، اجتماعی و فرهنگی نیشابور در قرون سوم و چهارم هجری بررسی می‌شود. بخش دوم به تولید، توزیع و همچنین سیر تاریخی آثار اختصاص یافته است. در بخش سوم به شمایل‌نگاری صحنه‌های نقاشی شده در سفال نیشابور پرداخته شده است. سماوکی در این رساله از ۳۰ ظرف سفالی اصلی و ۱۳۹ قطعه تکمیل کننده‌ی دیگر و نیز ۳۵ شیء تطبیقی استفاده کرد. این مطالعه شماری

1. Feasts of Nishapur
2. Oya Pancaroglu
3. Figural ornament in medieval Islamic art
4. Case Study: A Sample of Slip Painted Buff Ware
5. L'iconographie des ceramiques polychromes (rangarang) de Nishapur IX-X siècles.

این رساله به زبان فرانسه در دانشگاه Aix-Marseille فرانسه تالیف شده و در دسترس نیست. سماوکی با وجود همکاری صمیمانه‌ی علمی و پاسخ به پرسش‌های نویسنده، به این دلیل که رساله منتشر و مقاله‌ای هم از آن چاپ نشده، و با توجه به قوانین کپی رایت، از ارسال متن یا انعکاس نتایج معذور بوده است.

از فرضیه‌ها را ناظر بر شمایل‌نگاری صحنه‌های مربوط به اسطوره‌شناسی ایرانی، سنت‌ها، افسانه‌ها و عقاید و آیین‌ها ارائه می‌دهد.

روش پژوهش

تنوع و گستردگی نقش و ترکیب‌ها در دو حوزه هنر ساسانی و سفال نیشابور، نخستین چالش جدی در تطبیق آثار محسوب می‌شود. یکی از مشکلاتی که در تطبیق این دو طیف از آثار هنری مطرح است، اکتفا به بیان کلیات درباره آن‌ها است. البته تطبیق می‌تواند درجاتی داشته باشد و لزوماً مکلف به مطابقت همه جزییات نیست. نیز می‌توان با اصل قرار دادن مفاهیمی کلی‌تر مانند شباهتی که در شیوه بیانی دو دوره هنری وجود دارد، به مطالعه تطبیقی پرداخت. به نظر می‌رسد هرچه ارکان تطبیق شفاف‌تر باشد، نتایجی که از آن استخراج می‌شود دقیق‌تر خواهد بود. برای این منظور اگر بتوان از میان همه انواع ترکیبات و اجزای نقش و همچنین مفاهیم محتوایی قابل‌تصور در سفال رنگارنگ نیشابور، گونه‌ها و مضامین اصلی را مشخص کرد، در مرحله تطبیق نیز نتایج روشن‌تری کسب خواهد شد. این مقاله با تمرکز بر جزییات تطبیق هنر ساسانی و سفال نیشابور در مقابل توصیفات کل‌نگرانه، تلاش می‌کند پس از دسته‌بندی گرایش‌های تحقیقی در دو حیطه شکل و محتوا، ابهامات موجود در برابر هرکدام را برشمارد. همچنین یک جامعه آماری از سفال نخودی منقوش نیشابور و بشقاب‌های نقره ساسانی با موضوع شکار، از مجموع منابع قابل‌دسترس توسط نویسندگان گردآوری و طبقه‌بندی شد. در تدوین این جامعه آماری، هیچ‌کدام از آثار به دلیل مشکوک بودن محل کاوش و یا احتمال تقلبی بودن حذف نشدند. با این توضیح که از مجموع موزه‌هایی که آثاری تحت عنوان سفال نیشابور نگهداری می‌کنند، فقط آثاری گردآوری و فهرست شدند که دارای نقش پیکره‌ای و جانوری بودند. درمجموع تعداد ۱۷۴ ظرف سفالی منقوش شمارش و تصاویر آن ذخیره و بایگانی شد. در مورد بشقاب‌های نقره ساسانی با موضوع شکار نیز با توجه به فقدان هرگونه اثر تحقیقی که به تعداد آثار با این موضوع بپردازد و بررسی کمی انجام داده باشد، رویکرد مشابهی اتخاذ و تعداد ۲۵ اثر فهرست شد. بدیهی است این جامعه آماری فاقد آثار غیرقابل‌دسترس و قابل تصحیح است.

تیپ‌شناسی ظاهری سفال نیشابور

در جدول ۱ خلاصه‌ای از مجموعه‌ی دیدگاه‌ها با قید تفکیک آن‌ها در دو بخش شکلی و محتوایی آمده است. این بررسی جداگانه کمک می‌کند جهت‌گیری کلی پژوهشگران در نظریه‌پردازی ظاهری و محتوایی موردقیاس قرار گیرد. بیشتر تحقیقات موجود تمرکز بر شباهت‌های ظاهری دو دوره هنری موردبحث داشته‌اند و شمار اندکی به تحلیل‌های محتوایی دامن زده‌اند. بااین‌وجود تنوع گمانه‌زنی‌ها در پژوهش‌های محتوایی بیشتر بوده است. نکته قابل‌تأملی که مبتنی بر ادبیات تحقیق و جدول ذیل می‌توان بیان کرد، عدم تمایل پژوهش‌ها به سمت ارائه هرگونه تحلیل محتوایی است. در بهترین حالت، گمانه‌زنی‌هایی وجود دارد که متأثر از تمرکز بر شباهت‌ها در شکل ظاهری آثار نیشابور و هنر ساسانی بوده و فقط برخی استثنائات هستند که از نظریه تأثیر هنر ساسانی عبور می‌کنند.

جدول ۱: خلاصه نتایج پژوهش‌های موجود از تطبیق هنر ساسانی و سفال نیشابور

شکل و سبک بیان هنری نقش‌ها	مضمون و محتوای نقش‌ها
خاستگاه پیشا اسلامی نقش‌ها اشتقاق دورافتاده و استمرار هنر ساسانی	بازگشت فرهنگی ایرانیان نمادهای زرتشتی، میترایی، زروانی نقش‌های شکار بشقاب نقره ساسانی جشن‌ها و اعیاد مذهبی باستانی صورت‌های فلکی و نجومی اعداد رمزی فرق مذهبی

برای ورود به بحث تطبیق ظاهری، گونه‌شناسی هر یک از آثار اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. سفال نیشابور توسط محققان مختلف مورد طبقه‌بندی قرار گرفته است. می‌توان گفت که بیشتر گونه‌شناسی‌ها در این حوزه متمرکز به تکنیک ساخت سفال و لعاب بوده است. مجموعه‌ی آثاری که از کاوش‌های موزه‌ی هنر متروپلیتن به دست آمدند، ویلکینسون در دوازده گروه تقسیم کرد. این تقسیم‌بندی‌ها وابسته به تکنیک لعاب هستند: ۱. ظروف نخودی[۱]. ۲. ظروف رنگ پاشیده[۲]. ۳. ظروف سیاه روی زمینه سفید[۳]. ۴. رنگارنگ روی زمینه سفید[۴]. ۵. منقوش با گلابه به همراه انگوب رنگی[۵]. ۶. اپک سفید[۶]. ۷. اپک زرد[۷]. ۸. سفال‌های با لعاب زرد تیره شده[۸]. ۹. تک‌رنگ[۹]. ۱۰. چینی[۱۰]. ۱۱. سفال قالبی با لعاب قلیایی[۱۱]. ۱۲. زیرلعابی‌ها[۱۲]. (Wilkinson, 1973:1) همچنین در مقاله دیگر، ویلکینسون تلاش نمود با برشمردن ویژگی آثار افراسیاب و نیشابور، شاخصه‌های هر یک را تبیین کند. هرچند برخی موتیف‌های پرتکرار در سمرقند (در قدیم افراسیاب) و نیشابور را توصیف کرد، در این مورد نیز از بحث تکنیک فاصله نگرفت (Wilkinson, 1961: 109). شیلا بلر[۱۳]، ۱۰ مورد نخست از تقسیم‌بندی ویلکینسون را که در حیطه لعاب سربی بود به سه گروه اصلی تقلیل داد.

بر اساس مدلی که بلر پیشنهاد می‌کند، گروه اول شامل سفال‌های نخودی (که مستقیماً بر روی خود ظرف نقاشی می‌شدند و هیچ بستر گلابه‌ای پایه نداشتند)، گروه دوم ظروف با لعاب پاشیده (که یک‌لایه گلابه‌ی سفیدرنگ داشته و سپس با انواعی از لعاب‌های سبز، زرد و بنفش به‌صورت پاشیده تزیین می‌شد) و گروه سوم شامل ظروف منقوش گلابه‌ای(که ابتدا با یک‌لایه گلابه سفید سطح ظرف پوشانده می‌شد و سپس با انواع گلابه‌های رنگی و یا منحصراً سیاه تزیین می‌شد)(Erlich, 2015: 7). در پژوهش‌های مختلف، اسامی فنی گوناگونی برای این نوع سفال بیان شده است: سفال گلابه‌ای رنگارنگ[۱۴]، ظروف منقوش[۱۵] و نیز عنوان کلی سفال نیشابور. نجمه نوری در انتقاد از ویلکینسون معتقد است که به‌جز گونه لعاب پاشیده، هفت مورد نخست از طبقه‌بندی او، تحت عنوان کلی سفال نخودی قرار می‌گیرند. وی ترجیح می‌دهد از عنوان دقیق‌تری مانند سفال گلابه‌ای نخودی منقوش استفاده کند (Nouri, 2016:38). پیش از او رابرت هیلنبراند هم به نقل از پیتر مورگان[۱۶]، «اصطلاح سفال منقوش سامانی»[۱۷] را نوعی «واژه چتری» تلقی کرده که پوشش‌دهنده حداقل هشت نوع سفالینه است که از لحاظ تکنیکی قابل‌تفکیک و از نظر نقش منحصر به خط-نقاشی‌های کوفی هستند(Hillenbrand, 2005: 58).

1. Buff ware
2. Color-splashed ware
3. Black on white ware
4. Polychrome on white ware
5. Slip-painted ware with colored engobe
6. Opaque white ware
7. Opaque yellow ware
8. Wares with yellow staining black
9. Monochrome ware
10. Chinese ware
11. Alkaline-glazed ware and its molds
12. Under glazed ware
13. Sheila Blair
14. slip-painted ware
15. animated ware
16. Peter Morgan
17. Samanid epigraphic ware

جدول ۲: تیپ‌شناسی سفال نیشابور بر اساس ترکیب نقش‌ها

تیپ پیکره سوار بر اسب (Wilkinson, 1973: 45)	تیپ پیکره ایستاده (URL1)
تیپ پرنده و جانور(URL2)	تیپ موجود ترکیبی(URL3)

در سوی مقابل پژوهش‌هایی هستند که تنوع نقش را مدنظر قرار داده و دسته‌بندی کرده‌اند. همپارتیان نقوش مختلف را در اجزای ماهوی خود نقش مورد تحقیق قرار داد: گیاهی، جانوری و انسانی یا پیکره‌ای. اولیور واتسون گونه‌های مختلف نقش در نیشابور را در گروه‌های: کتیبه‌ای، هندسی، گیاهی، انسانی، جانوری و غیره طبقه‌بندی کرده است (Watson, 2004: 205-51). همچنین محمدی و آشوری (۱۳۹۶: ۲) در بررسی پیکره نگاری‌های سفال نیشابور، صرفاً ظروفی را که دارای نقش پیکره‌ی انسانی هستند، در پنج گونه «ایستاده، نشسته، نشسته بر تخت، سوار بر اسب و کنشگر» تقسیم کردند. ویلکینسون در جایی دیگر به مطلب مهمی درباره‌ی ظروف نخودی اشاره کرد که بعداً توسط آذرپی تأیید شد. گیتی آذرپی بر روی قطعاتی از سفال نیشابور و سمرقند که در سه گروه نخست از طبقه‌بندی ویلکینسون جای می‌گرفتند، آنالیز فعال‌سازی نوترونی انجام داد.

نتایج این آزمایش که بر روی ترکیب مواد بدنه سفالینه‌های سه نوع اول از تقسیمات ویلکینسون انجام شده بود، نشان داد که موافق با نظر ویلکینسون (Wilkinson,1961: 106)، از سه گونه‌ی اصلی و پرتعداد سفال نخودی، رنگ پاشیده و سیاه روی سفید، سفال نخودی منحصراً در کارگاه‌های نیشابور ساخته شده و در افراسیاب اثری از تولید آن -نه در کاوش‌ها و نه در کوره‌های مخروبه- یافت نشده است (Azarpay, 1977: 8). در مورد گونه نخست می‌توان به قطع اطمینان داشت که در نیشابور ساخته و عرضه می‌شدند. درحالی‌که سایر سفالینه‌ها از نظر ساختار بدنه و لعاب، در هر دو منطقه‌ی سمرقند و نیشابور کشف شده و

کار پژوهشگر را برای تعیین اصالت کارگاه ساخت با مشکل مواجه کرده است. ویلکینسون (Wilkinson, 1973: 4) ظروف نخودی را واجد دو گروه اصلی می‌داند: ۱. مصور یا منقوش ۲. بدون فرم‌های مصور شده[1] با جانوران و پیکره‌ی انسانی. لازم به توضیح است که از میان انواع دوازده‌گانه‌ی ویلکینسون، آنچه همواره با هنر ساسانی مورد تطبیق قرار گرفته، سفال نخودی منقوش است.

چنانچه پیش از این اشاره شد، تعداد ۱۷۴ اثر سفالی در موزه‌های سراسر دنیا با عنوان سفال نخودی منقوش و یا عناوین مشابه نگهداری می‌شود. از این میان اگر طبقه‌بندی تیپی با تمرکز بر کلیات ترکیب‌بندی، صورت پذیرد، می‌توان مجموعه آثار را در چهار گروه اصلی و درعین‌حال با ویژگی‌های متمایز قرار داد: ۱. پیکره سوار بر اسب (همراه با نقوش پرنده و جانور یا بدون آن‌ها) شامل ۳۳ ظرف و کاسه. ۲. پیکره ایستاده یا نشسته، شامل ۵۰ مورد (همراه با نقوش پرنده و جانور و یا بدون آن‌ها). ۳. نقش پرنده و جانور، دارای بیشترین فراوانی با ۸۸ اثر سفالی (در ترکیب باهم، یا به‌تنهایی). ۴. نقش موجود ترکیبی انسان -قوچ یا انسان- بزغاله، با کمترین فراوانی و تعداد ۳ اثر منحصربه‌فرد (جدول شماره ۲). تدوین این جامعه‌ی آماری و طبقه‌بندی ترکیب‌بندی‌های مختلف در ادامه، مبنای تحلیل و نقد مضمونی آثار نسبت به هنر ساسانی خواهد بود.

هنر ساسانی و سفال نیشابور

در بحث از هنر ساسانی همواره پیچیدگی‌های زمانی و مکانی مانع از ارائه‌ی تعریف دقیق از تاریخ و جغرافیای فرهنگی و هنری ساسانیان بوده است. پرسش از ابهاماتی که در تطبیق سفال نیشابور و هنر ساسانی وجود دارد، از همین نقطه آغاز می‌شود که واژه «هنر ساسانی» در این‌گونه مطالعات، کدام وجه از هنر پیش از اسلام را محور قرار داده است؟ فرضیه‌ی مطابقت هنر ساسانی و سفال نیشابور، عمدتاً به معنای استمرار سنت‌های هنر ساسانی در هنر اسلامی است و روشن نیست که منظور از هنر «ساسانی» در این تطبیق چیست. اگر منظور از هنر ساسانی، کلیات نظام بصری و میراث تجسمی پیش از اسلام -اعم از عیلامی، هخامنشی، اشکانی و ساسانی- باشد، می‌توان تأیید نمود که هنر اسلامی متأثر از همین شیوه شخصیت‌یافته طراحی بوده است. وجه دیگر هنر ساسانی، تمامیت یک هنر درباری است که ویژگی‌های منحصربه‌فرد ساسانیان -اعم از تاج شاهی، صحنه‌های شکار، نوع چهره‌پردازی و پرداخت چین و شکن لباس‌ها- را در خود داشته و بر ترکیب‌بندی و مضامین الهی و نمادین ایشان تأکید می‌ورزد. این تعریف از واژه، پژوهش را به سمتی سوق می‌دهد که درنتیجه آن لازم است جزییات نقش، ترکیب‌بندی و مضامین آن‌ها به شکل معناداری در هنر اسلامی اقتباس شده باشد.

درباره شیوه ترسیم و طراحی پیکره‌ها اتفاق‌نظر وجود دارد که منبع الهام نقاش سفال نیشابور، هنر ساسانی است. شکاف زمانی نسبتاً طولانی و قریب به چهار قرن از سقوط ساسانیان تا شکل‌گیری کارگاه‌های سفالگری نیشابور، عامل قابل‌اعتنایی در انتقال سنت‌های هنری پیشین تصور نشده است. با فرض درستی تأثیر هنر ساسانی بر هنر نقاشی در دیوارنگاره‌ها و نقاشی روی سفال نیشابور، جزییات مسیرهایی که سنن هنری از طریق آن به هنرمندان سده‌ی چهارم هجری رسیده هنوز روشن نیست. فرضیه‌های متعددی هستند که قابلیت ارزیابی و راستی آزمایی دارند. بشقاب‌های نقرهٔ ساسانی مشهورترین آثاری هستند که در مطابقت با سفال نیشابور قرار گرفته‌اند.

مضامین نقش در بشقاب‌های نقره‌ی ساسانی تنوع چشم‌گیری دارد. گونه‌شناسی و تحلیل اولیه‌ی ترکیب‌بندی نقش در این آثار نشان می‌دهد، همانند سایر کارماده‌های هنری ساسانیان، تمرکز موضوع بر مجالس شاهانه است. سه مضمون اصلی شناخته‌شده از سوی آزادبخت و طاووسی: موضوعات درباری، موضوعات جنگ و شکار و موضوعات نمادین، است (آزادبخت و طاووسی، ۱۳۹۱: ٦٦- ٦٥). در کتاب *بشقاب‌های نقره‌ای ساسانی؛* تیپ‌شناسی هارپر[2] شکل دیگری دارد. وی معتقد است: بخش مهمی از بشقاب‌های نقره‌ای ساسانی، صحنه‌های شاهانه بوده که خود شامل سه گونه هستند: «نیم‌تنه پادشاه در قاب دایره»، «شکار شاهی» و «جلوس شاهانه» (Harper, 1981:

1. inanimate wares

2. Harper

10). وی همچنین تأکید می‌کند که «شکار» بیشترین فراوانی را در میان آثار نقره‌ای ساسانی با مضامین شاهانه دارد (Ibid: 40). شکار در دوره‌ی ساسانی همچون ادوار قبل از آن مورد اقبال قرار گرفت، با این تفاوت که در این دوران، تنها شخص شاهنشاه -بیشتر بهرام‌گور و شاپور دوم- در تصویر محوریت دارد. وی نماینده‌ای از تمامی عناصر نمادینی مانند الهگان و خدایان نزدیک به شاهنشاه بود که پیشتر ضامن پیروزی شاه بودند و در صحنه‌های شکار به تصویر کشیده می‌شدند، اما اکنون شخص شاهنشاه همچون بازوی قدرت الهی در زمین می‌تواند مستقل از حضور ایشان و خودبسنده عمل کند. پرکاربردترین ابزار شکار در بشقاب‌های ساسانی تیر و کمان است. بیشترین حیواناتی که در ظروف نقره مورد شکار قرار گرفته‌اند، گراز و شیر و کمترین آن شکار بزکوهی در یک مورد است (وثوق‌بابایی و مهرآفرین، ۱۳۹۴: ۴۴- ۳۳). متناقض با تلقی موجود درباره‌ی تیپ پیکره سوار بر اسب در سفال نیشابور که موضوع شکار را به آن نسبت داده‌اند؛ هیچ نمونه‌ای از سفال نیشابور وجود ندارد که به صحنه‌ی شکار پرداخته باشد. بلکه فقط پیکره‌ی سوار بر اسب، به شکلی خنثی، غیر کنشگر و حتی در همراهی و دوستی با جانوران و پرندگان تصویر شده است.

جدول ۳: انواع مختلف ترکیب‌بندی با مضمون شکار در بشقاب‌های نقره‌ی ساسانی. قرن ۷-۵ میلادی

(URL6)	(URL5)	(URL4)
(هارپر، ۱۹۸۱: ۲۵۲)	(URL8)	(URL7)

ویژگی مشترکی که برای انواع ترکیب‌بندی با مضمون شکار -اعم از عمودی و افقی، منتشر، متقارن و متقاطع- بیان می‌شود، وجود حیوان محتضر یا زخمی است که یا شکار شده و یا در حین شکار تصویر شده است (یسن‌زاده و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۷-۲۶). برخلاف صحنه‌های شکار ساسانی که تلاش دارند مهارت و دقت شاه را در تیراندازی منعکس کنند، در نقاشی سفال نیشابور شخصیتی که سوار بر اسب است، هیچ‌گاه حیوانی را با شمشیر، کمان، نیزه و مانند آن، نه‌تنها شکار یا زخمی نمی‌کند، بلکه حیوانات در معرض شکار هم نبوده‌اند. شبیری‌دوزینی با اشاره به همین ویژگی، معتقد است عدم وجود درگیری میان انسان و حیوان و یا حجامت جانداران توسط انسان-چنان‌که در هنر ساسانی مرسوم بود- نشان می‌دهد سفالگر نیشابوری در برابر هنر ساسانی مقلد صرف نبوده است (شبیری‌دوزینی، ۱۳۸۹: ۴۵-۴۴).

تعدادی از آثار با موضوع پیکره سوار بر اسب به شکل انتخابی در جدول ۴ منعکس‌شده که باوجود شباهت‌های ساختاری در ترکیب‌بندی نسبت به صحنه‌ی شکار بشقاب‌های نقره‌ی ساسانی، قرابت مضمونی در آن‌ها دیده نمی‌شود. در سفالینه‌های ارائه‌شده، پیکره‌ی سوار و اسب پویایی و حرکت لازم برای به تصویر کشیدن صحنه شکار را ندارند. در مواردی هم سپر و نیزه در دست سوار دیده می‌شود که بیشتر صحنه-های جنگی و حماسه را می‌رساند.

تمهید نمادینی که در انواع هنر ساسانی -اعم از سنگ‌نگاره‌ها و سکه‌ها- همواره رعایت می‌شده، تأکید بر جهت قرارگیری شاه در تصویر است. شاه عموماً رو به‌سوی شرق، به سمت راست یا همان محل طلوع خورشید است. ظاهراً مفهوم راه راست که در اساطیر از آن به «اَشَه» یاد می‌شود، ازجمله مفاهیم نمادینی است که از اصول خدشه‌ناپذیر هنر ساسانی بود (حق‌شناس، ۱۳۹۴: ۶۴). در صحنه‌های شکار بشقاب‌های نقره‌ی ساسانی -چه پیکره ایستاده و چشم در چشم شکار باشد یا سوار بر اسب- هنرمند تابع همین قاعده است. حتی هنگامی‌که اسب ناخودآگاه در حین شکار، شاه را به سمت غرب و چپ می‌برد، نیم‌تنه بالا باید بچرخد تا شاه در جهت راست قرار بگیرد و سپس شکار صورت بگیرد. تعداد ظروف نقره ساسانی با موضوع شکار، موزه ایران باستان (۳ بشقاب: یکی در ویترین و دو ظرف در مخزن)، موزه‌ی هنر متروپلیتن (۳ بشقاب)، موزه بریتانیا (۲ بشقاب)، فریر گالری و موزه‌ی کلیولند هم هرکدام یک بشقاب در اختیار دارند. علاوه بر این، پانزده مورد از بشقاب‌های نقره نیز در موزه آرمیتاژ هستند که فقط شش مورد از آن‌ها در وب‌سایت موزه منعکس است. جهت پیکره سوار بر اسب در این بیست و پنج اثر، همواره به سمت راست بوده و هیچ استثنایی دیده نمی‌شود.

جدول: آثار منسوب به نیشابور با مضمون مشترک پیکره سوار بر اسب

(URL9)	(URL10)	(URL11)
(راجرز، ۱۳۷۴: ۲۵۷)	موزه رضا عباسی. شماره ثبت ۱۳۶۳	(URL12)

فراتر از آن اگر به نقش نیم‌تنه از نیمرخ شاهان در سکه‌های ساسانی مراجعه شود، نتیجه مشابهی حاصل خواهد شد و برخلاف سنت چپ‌نگاری چهره نزد اشکانیان، سنت ترسیم شاه به سمت راست تصویر -مگر در موارد نادر- رعایت شده است. در سوی مقابل از انواع سفال نخودی منقوش -شامل ۳۳ مورد در تیپ پیکره‌ی سوار بر اسب، همچنین ۵۲ مورد درمجموع تیپ پیکره ایستاده و موجودات انسانی- جانوری- تنها سه مورد از تیپ پیکره‌ی سوار بر اسب، به سمت راست و باقی آثار به سمت چپ تصویر شده است. در تیپ پیکره ایستاده -به‌جز ۱۱ مورد که چهره پیکره از روبرو و ٦ مورد که پیکره‌ها متقارن هستند- از مجموع ۳٦ نمونه که در آن چهره یا پیکره دارای جهت است، تنها در سه نمونه از آثار، صورت پیکره به سمت راست و مابقی به سمت چپ نقاشی شده است. البته می‌دانیم که هنر ساسانی، منسوب به دربار بوده و همواره جانب حاکمیت سیاسی و مذهبی را نگهداشته و در مقابل، هنرمند نیشابوری چنین دغدغه‌هایی نداشته است. بیان این تفاوت‌های بیانی در تصویرپردازی هم برای پر رنگ نمودن استقلال فردی هنرمند نیشابوری در مقابل هنرمندان دربار ساسانی است. بنابراین اگر هدف از تطبیق این هنرها به‌منظور اثبات تأثیرپذیری و یا الهام گرفتن مستقیم و بی‌قید از هنر ساسانی باشد، نمی‌توان حفظ ویژگی‌های نمادینی همچون جهت، شکار و یا شخصیت‌پردازی پیکره اصلی با تاج شاهی را در سفال منقوش نخودی نیشابور تصدیق کرد.

احتمال میانجی‌گری هنر سغدی

بازیل رابینسون[1] در بخش آثار فلزی کتاب *هنرهای اسلام* معتقد است هرچند «اعراب به‌نوبه خود یک مشارکت هنری بسیار مهم در نوشتار کوفی را شکل دادند» اما دستکم در نیمه شرقی دنیای اسلام که تحت حاکمیت قوانین اسلام بودند، سبک تزیینات و شکل را از سلسله‌های قدیم همچون ساسانیان و فرهنگ حماسی اشعار شاعرانی همچون فردوسی حفظ کردند که البته به‌طور ویژه با متن‌های کوفی عربی ترکیب می‌شد (Robinson, 1976: 158). او در ادامه از شهرهای بلخ، مرو، هرات و نیشابور به‌عنوان مراکز اصلی فلزکاری خراسان یاد می‌کند. نیشابور در این دوران مرکز فلزکاری سبک خراسان بزرگ محسوب می‌شود. بنابراین اگر از پرسش‌هایی همچون چگونگی دسترسی سفالگران نیشابور به بشقاب‌های ساسانی و دلایل بازتولید مضامین ساسانی چشم‌پوشی شود، باید اذعان نمود که بشقاب‌های فلزی مکتب خراسان در این اقتباس احتمالی نسبت به سفال نیشابور حائز ارجحیت تکنیکی بودند. ظاهراً این قرابت فنی و وابسته به کارماده‌ی هنری، مورد توجه سغدیان قرار داشت و صحنه شکار توسط سوار در یک بشقاب نقره از اوایل دوره اسلامی که در موزه ارمیتاژ نگهداری می‌شود منعکس شده است (تصویر ۱). این بشقاب نیز باوجود الهام‌گیری از موضوع شکار ساسانی، همانند آثار سفال نیشابور، از سنت نمادین و راست‌گرا بودن ساسانیان عدول کرده و در جزییات نیز تابع سنن شرق باقی مانده است.



تصویر ۱: شکار شاهانه، کاسه نقره‌ای سغدی، احتمالاً اوایل دوره‌ی اسلامی (URL13)

1.Basil Robinson

علاوه بر این به نظر می‌رسد فرضیه درستی است که در اثرپذیری از هنر پیشا اسلامی، مسیرهای شرقی همچون ماوراءالنهر و سغدیانا -که در مقاطعی میزبان مانویان نقاش گریخته از پیگردهای مذهبی بود- بسیار هموارتر از بسترهای غربی بودند که تحت حاکمیت خلافت و آل‌بویه قرار داشتند (شجاعی و مراثی، ۱۳۹۷: ۸۲-۷۳). تأثیرپذیری سنتی نیشابور از شرق و به‌خصوص منطقه‌ی سغد و سنت نقاشی سغدی، باوجود مسیر تجاری جاده ابریشم، چندان دور از ذهن نیست. همچنین اطلاعات نسبتاً دقیقی از مهاجرت سغدیان به مرو، نیشابور، بغداد و سامرا از نیمه‌ی سده‌ی دوم تا نیمه‌ی سده‌ی سوم هجری وجود دارد (Azarpay & others, 1981:18) که می‌تواند فرضیه‌ی نگاه به شرق را در برابر فرضیه نیشابور و ادامه‌ی هنر ساسانی تقویت کند. شبیری‌دوزینی، هنر و فرهنگ سغدی را یکی از مهم‌ترین سرچشمه‌های هنر سامانی و به‌ویژه سفال نیشابور می‌داند. وی با مرور سابقه‌ی تاریخی مردمان سغد و ارتباط ایشان با سرزمین‌های غربی ازجمله نیشابور و نیز ریشه‌های مشترکی همچون سنت‌های گوسانی و ادبیات شفاهی مشترک مردمان این سرزمین‌ها و در آخر با اشاره به سنت‌های مشترک هنری همچون نقاشی دیواری و سفال، تأثیرپذیری هنری نیشابور از سغدیان را بسیار محتمل‌تر و رواتر از منابعی همچون هنر ساسانی در نظر گرفته است. از نظر او، هنرمندان سامانی، مضامین پهلوانی و حماسی را به تقلید از سغدیان در آثارشان آورده‌اند (شبیری‌دوزینی، ۱۳۸۹: ۵۹-۵۴). گیتی آذرپی در کتاب نقاشی سغدی، به تغییرات سنت چهره‌نگاری و ترکیب مغولی و ترکی در دیوارنگاره‌های نیشابور در سده‌ی سوم هجری اشاره‌کرده و آن را از استثنائات تصویرگری جهان اسلام در آن عصر می‌داند. البته او پیش‌تر توضیح می‌دهد که تفاوت‌ها در سنن تصویرگری تورفان و سامرا به‌عنوان دو مرکز نقاشی دیواری شرق و غرب، در نحوه‌ی اجرای چین و شکن و نیز جامه‌پردازی است. با این توضیح که طراحی چین‌خوردگی لباس در تورفان «ابرآسا و چرخان» بود و در سامرا مرکزگرا و «توماری» ترسیم می‌شد (آذرپی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۹۵-۱۹۴). اگر آبشخور هنری دیوارنگاره‌های نیشابور و سفال نیشابور، یکی در نظر گرفته شود، سنت تصویرگری نیشابور را باید مدیون سغدی‌های مهاجر به نیشابور دانست. البته نقاشی دیواری و نقاشی سفال، متکی بر تکنیک‌های متفاوتی است و اگر شکل جامه‌پردازی محور مطالعه باشد، در تحلیل بصری نقاشی سفال پاسخ مناسبی دریافت نخواهد کرد. محدودیت‌های فنی و همین‌طور قطع کوچک آثار سفالی نسبت به دیوارنگاری، مانع از ایجاد خطوط چین و شکن لباس می‌شده است. الکساندر بلنیتسکی[1] در کتاب *هنر تاریخی پنجیکنت* موضوعات چهارگانه مذهبی، حماسی، حماسی جانوری و فرهنگ‌عامه و زندگی روزمره را در نقاشی‌های سغدی پنجیکنت شناسایی کرده است(بلنیتسکی، ۱۳۹۰: ۴-۳). جستجوی همه انواع این موضوعات در نقاشی سفال نیشابور، به‌خصوص در مورد موضوعات مذهبی و حماسی از جنس داستان‌های شاهنامه ناممکن می‌نماید. بنابراین باید نظر آذرپی را پذیرفت که معتقد بود «هسته دنیوی» هنر سغدی قابلیت پذیرش بیشتری در جهان اسلام یافت (آذرپی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۰۳). نه شکار ساسانی و نه موضوعات خاص سغدی، هیچ‌کدام موضوع جذابی برای هنرمند نیشابور به نظر نمی‌رسید و ظاهراً موضوعات روزآمد برای تصویرگری وجود داشته که ضرورتاً متکی بر وقایع معاصر با هنرمند بوده‌اند. توجه به شرق در مقابل و یا امتداد توجه به هنر ساسانی، مضامین نقش و تلقی‌های محتوایی از سفال نیشابور را می‌تواند تغییر دهد.

نتیجه‌گیری

برخلاف نتایج برخی تحقیقات موجود، سفال منقوش نخودی نیشابور در این‌همانی و تبعیت تام موضوعی و بیانی با هنر ساسانی قرار ندارد و باوجود انکارناپذیر بودن سایهٔ وسیع هنر ساسانی بر هنر دوران اولیه‌ی اسلامی ایران، فاصله‌گذاری معناداری میان برخی جزییات آن‌ها مشهود است. می‌توان گفت بشقاب‌های نقره ساسانی با مضمون اصلی شکار، تنها یکی از مسیرهای احتمالی تأثیرگذاری شکلی و بیانی هنر پیش از اسلام بر سفال نیشابور بوده است. در مورد

1. Aleksander Markovich Belenitskii

مضامین، باتوجه به عدم رعایت جهت‌های مقدسی که در صحنه‌های شکار ساسانی وجود داشت و نیز رهایی از موضوعات نمادین و عدم انتخاب صحنهٔ مستقیم شکار نزد هنرمند نیشابوری، موافقتی میان هنر ساسانی و سفال نیشابور از این جهات دیده نمی‌شود. بلکه اجزای ترکیب نقش، همانند تغییر جهتی که از سکه‌های اشکانی به ساسانی در تصویرپردازی نیم‌تنه‌ی شاهان تبدیل به سنت شده است، وارونگی تعمدی را به ذهن متبادر می‌کند. به نظر می‌رسد نقاشی روی سفال در قرن چهارم هجری نیشابور، بیش از هر عامل باستانی، وابسته به وقایع معاصر خود در موضوعات و متأثر از سغدیان در سنت تصویرگری بوده است. اگر سفال منقوش نخودی بازتاب صحنه‌های صرفاً روزمره و فاقد بیان رمزی و استعاری باشد، احتمالاً این سنت را به استناد مهم‌ترین موضوعات نقاشی در پنجیکنت، از سغدیان وامدار است.

قدردانی

از مدیریت محترم موزه ملی ایران به‌ویژه، آقای میرزایی مدیربخش اسلامی و خانم قلیچ‌خانی در بخش عکاسی جهت زحماتشان تقدیر می‌نماییم. از امین‌اموال موزه آبگینه خانم محمدیان و امین اموال موزه رضا عباسی خانم گردبیگلی و مدیران محترم آن دو مجموعه برای همکاری در ارائه تصویر تشکر می‌نماییم. از آقای دکتر حاجی‌تبار در بنیاد مستضعفان برای ارائه تصاویر آثار نیشابور ممنونم. همچنین از جناب آقای وحید شاکر، دانشجوی دکتری مطالعات هنر در سنت-پترزبورگ برای جستجو و ارسال تصاویر موزه آرمیتاژ سپاسگزارم. این مقاله به روح بلند پژوهشگر فقید، مرحوم عبداله قوچانی تقدیم می‌شود که در روند این مطالعه، از هیچ کمکی دریغ نکردند.

فهرست‌منابع

۱. آزادبخت، مجید؛ و محمود طاووسی. (۱۳۹۱). «استمرار نقش‌مایه‌های دوره ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دوره سامانی نیشابور». ***نگره***. (شماره ۲۲). ۷۱-۵۱.

۲. آذرپی، گیتی؛ و همکاران. (۱۳۹۷). ***نقاشی سغدی، حماسه تصویری در هنر خاورزمین***. محمد محمدی. تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی، سوره مهر.

۳. اخوانی، سعید؛ و فتانه محمودی. (۱۳۹۴). «بررسی تأثیر آموزه‌های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی». ***هنرهای کاربردی***. (شماره ۷). ۵۰- ۳۹.

۴. بلنیتسکی، الکساندر. (۱۳۹۰). ***هنر تاریخی پنجیکنت، نقاشی و پیکرتراشی***. عباسعلی عزتی. تهران: فرهنگستان هنر.

۵. چنگیز، سحر؛ و رضا رضالو. (۱۳۹۰). ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور. ***هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***. (شماره ۴۷). ۴۴-۳۳.

٦. چنگیز، سحر؛ و حسن بلخاری‌قهی. (۱۳۹۵). «تحلیل نمادهای عددی، هندسی و جانوری در سفالی از نیشابور (با تأکید بر مضامین مذهبی قرن چهارم هجری)». ***پژوهشنامه خراسان بزرگ***. (شماره ۲۵). ۱۴-۱.

۷. حق‌شناس، مهدی. (۱۳۹۰). «زمینه‌های تاریخی-اسطوره-ای در بنیان‌های طراحی سنگ‌نگاره‌های ساسانی». ***هنرهای زیبا***. (شماره ۴٦). ٦٦-۵۵.

۸. خزایی، محمد. (۱۳۸۵). «نقش تزیینات هنر ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی در سده‌های سوم تا پنجم هجری». ***نگره***. (شماره ۳-۲). ۵۱-۴۰.

۹. راجرز، ام. (۱۳۷۴). «***سفالگری***»، در: هنرهای ایران. ر. دبلیو. فریه. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فروزان.

۱۰. شبیری‌دوزینی، مهدی. (۱۳۸۹). «بررسی ویژگی‌های تصویرگری در سفالینه‌های سامانی نیشابور». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه شاهد.

۱۱. شجاعی‌قادیکلایی، حسین؛ و محسن مراثی. (۱۳۹۷). «***مطالعه نقوش سفال و منسوجات دوره سامانی و آل‌بویه در تطبیق با هنر ساسانی***». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. (شماره ۱). ۸۲-۷۳.

۱۲. کلیم‌کایت؛ و هانس یوآخیم. (۱۳۷۳). ***هنر مانوی***. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: فکر روز.

۱۳. عطایی، مرتضی؛ و همکاران. (۱۳۹۱). «***سفال منقوش گلابه‌ای: انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری***». نگره. (شماره ۲۳). ۸۷-۷۱.

۱۴. کامبخش‌فرد، سیف‌اله. (۱۳۸۳). ***سفال و سفالگری در ایران***. تهران: ققنوس.

۱۵. محمدی، محمد؛ و محمدتقی آشوری. (۱۳۹٦). «پیکره‌نگاری در سفالینه‌های نیشابور». ***پژوهشنامه خراسان بزرگ***. (شماره ۲۹)، ۱۹-۱.

۱۶. نوری، نجمه؛ و احمد صالحی‌کاخکی. (۱۳۹۵). ***سفال گلابه‌ای منقوش رنگارنگ***. قزوین: گیوا، باشگاه علمی پژوهشی ساداکو.

۱۷. نوری، نجمه. (۱۳۹٦). «***مستندنگاری ظروف گلابه‌ای منقوش رنگارنگ روی زمینه سفید*** (موزه بنیاد تهران)». پژوهش هنر. (شماره ۱۴)، ٦۱-۴۵.

۱۸. وثوق‌بابایی، الهام؛ و رضا مهرآفرین. (۱۳۹۴). «***بررسی و تحلیل نقش شکار در دوره ساسانی***». نگره. (شماره ۳۵)، ۴۷-۳۲.

۱۹. همپارتیان، مهرداد؛ و محمد خزایی. (۱۳۸۴). «***نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور*** (قرون دهم و یازدهم/ چهارم و پنجم)». مطالعات هنر اسلامی. (شماره ۳)، ٦۰-۳۹.

۲۰. یسن‌زاده، حمیده؛ و همکاران. (۱۳۹۲). «***مطالعه و بررسی اصول ترکیب‌بندی در بشقاب‌های نقره ساسانی***». هنرهای زیبا. (شماره ۱)، ۳۲-۲۵.

21. Allan, James. (1981). ***Nishapur: metalwork of early Islamic period***. New yourk: Metropolitan museum publication.

22. Azarpay Guitty. (1977). "Samanid Ceramics and Neutron Activation Analysis". ***Presented at the Conference on the Applications of the Physical Sciences to Medieval Ceramics***. Berkeley, CA and Los Angeles, Lawrence Berkeley National Laboratory, CA March 18-22.

23. Azarpay Guitty, A. M. (1981). ***Sogdian Painting, The Pictorial Epic in Oriental Art***. United States of America: University of California Press.

24. Bulliet, R. W. (1992). "Pottery Style and Social Status in Medieval Khurasan". ***Archaeology, Annales and Ethnohistory***. A. B. Knapp (ed.), Cambridge University press, 75-82.

25. Erlich Gil. (2015). ***Samanid Epigraphic Slipware***. Course: Objects of Islamic Art, Scope: Seminary. Submitted by: Gil Erlich. Department of Art History, the David and Yolanda Katz Faculty of the Arts, Tel Aviv University.

26. Harper, Prudence O. and Pieter Meyers. (1981). ***Silver Vessels of the Sasanian Period. Royal Imagery***. vol 1. New York: The Metropolitan Museum of Art.

27. Hillenbrand, Robert. (2005). "Content versus context in Samanid epigraphic pottery". A.C.S.Peacock and D.G.Tor (eds), ***Medieval Central Asia and the Persianate World. Iranian Tradition and Islamic Civilisation***. (London and New York, 56-107. I.B.Tauris & BIPS Persian Studies Series.

28. Lane, Arthur. (1947). ***Early Islamic Pottery***. London: Faber and Faber.

29. Nouri, Najmeh. (2016). "Case Study: A Sample of Slip Painted Buff Ware to Treasury of Tehran BONYAD Museum". ***International Journal of Archaeology***. (vol 4), 36-43.

30. Pancaroglu Oya, (2017). ***Figural Ornament in medieval Islamic art***, in: A Companion to Islamic Art and Architecture. First Edition. Edited by Finbarr Barry Flood and Gülru Necipoglu. John Wiley & Sons,Incorporated.

31. Pancaroglu, O. (2013). "Feasts of Nishapur: Cultural Resonances of Tenth-Century Ceramic Production". ***Khurasan***", M. McWilliams (ed.), In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art, Harvard Art Museums, Cambridge.

32. Robinson Basil, (1976). "Metalwork: introduction". In: The Arts of Islam. Dalu Jones; George Michell; Arts Council of Great Britain.; Hayward Gallery.; World of Islam Festival Trust. London, Arts Council of Great Britain.

33. Samavaki, Sheila, (2016), L'iconographie des ceramiques polychromes (rangarang) de Nishapur IX-X siècles. PhD dissertation, vol I 338 pp, vol II 238 pp, Aix-Marseille University.

34. Wilkinson, Charles K. (1961). ***The glazed pottery of Nishapur and Samarkand***. Bulletin of the Metropolitan museum of art, 103- 115

35. Wilkinson, Charles K. (1973), ***Nishapur (pottery of the early Islamic period)***. New York: The Metropolitan Museum of art,

36. Watson, O. (2004). ***Ceramics from Islamic Lands***. London: Thames and Hudson.

37. Zick-Nissen. J. (1973). "Iran und Turkestan Unterglasurdekor".***Islamiche keramik***. Dusseldorf: Hetjens Museum, 38- 84.

38. URL1:http://www.anaviangallery.com/servlet/q.QDisplayItemDetail?in=5406

39. URL2:https://www.artsy.net/artwork/nishapur-iran-abbasid-period-750-1258-bowl-with-birds-ibex-floral-calligraphic-and-geometric-motifs

40. URL3:https://www.wikiwand.com/en/Islamic_potter.

41. URL4:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322973
42. URL5:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/326007
43. URL6:https://www.si.edu/exhibitions/feast-your-eyes-taste-luxury-ancient-iran:event-exhib-4778
44. URL7:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/30006186
45. URL8:https://www.clevelandart.org/art/1962.150
46. URL9:https://collections.mfa.org/objects/22332/bowl?ctx=7d4b9041-84f7-4755-b024-ec759aa5b7c7&idx=13
47. URL10:https://denverartmuseum.org/collections/asian-art
48. URL11:https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/samanids/art/25-1968
49. URL12:https://www.alamy.com/pottery-bowl-10th-century-nishapur-museum-of-the-islamic-era-national-museum-of-iran-tehran-iran-image271749998.html
50. URL13:https://depts.washington.edu/silkroad/museums/shm/2hermitageiraniansilver6a.jpg